

Antonio de Alfián y Juan de Oviedo el Viejo.

El retablo de la *Inmaculada* de la Parroquia
de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)

Juan Antonio Gómez Sánchez
Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se documenta el retablo concertado conjuntamente por el pintor Antonio de Alfián y el entallador Juan de Oviedo el Viejo para el altar de Melchor de Horozco en la parroquia sevillana de Santa Ana. Del retablo sólo se han conservado en la actualidad las pinturas que formaron parte del conjunto, pinturas que, a pesar de haber sido atribuidas a diversos pintores, nunca se habían vinculado con el estilo de Alfián. A partir del estudio de éstas, es posible atribuirle otras obras, algunas de las cuales analizamos.

Palabras clave: Renacimiento español, pintura, retablo, Antonio de Alfián, Juan de Oviedo el Viejo.

Abstract

This paper examines the painted and carved altarpiece made by the painter Antonio de Alfián and the “entallador” Juan de Oviedo the Elder for Melchor de Horozco in the parish church of Santa Ana in Seville. Only the paintings, however, are preserved. Never before linked to this master, these paintings allow a more complete understanding of Alfián’s somewhat unknown style. Thanks to the documentation of the altarpiece, it is now possible to attribute other works to this painter, some of which we study.

Keywords: Spanish Renaissance, painting, altarpiece, Antonio de Alfián, Juan de Oviedo the Elder.

A pesar de que se le han dedicado importantes artículos monográficos, no es Antonio de Alfián un artista cuyo perfil esté, a día de hoy, suficientemente delimitado. A partir de Francisco Pacheco, que tuvo a bien incluirlo en el escueto número de pintores sevillanos del siglo anterior que mencionó (más allá de otros clamorosos silencios) en su influyente *Arte de la Pintura*¹, su nombre fue de obligada referencia para los historiadores posteriores de la pintura hispalense del siglo XVI. El problema radicaba en la falta de obras que podían serle atribuidas, problema que pareció solventarse asignándole pinturas que en realidad no le pertenecían, como la tabla de *San Sebastián* ubicada sobre la Puerta de los Palos de la Catedral de Sevilla², o las laterales del retablo del Mariscal Diego Caballero en el mismo recinto, concertado en efecto por Pedro de Campaña y Alfián en 1555, pero en el que el segundo sólo intervendría en los trabajos de pintura y dorado de la estructura arquitectónica y las esculturas que rematan el conjunto o, como mucho, en calidad de ayudante de Campaña en alguna tabla, pero de labor imperceptible³.

No fue hasta 1929 cuando Alfián pudo finalmente recuperar la autoría de algunas de las tablas que pintó. En esa fecha Julia Herráez lograba documentar e identificar el retablo de la *Virgen* de la iglesia del convento de Santo Domingo de Osuna, aún *in situ* y realizado por el artista hacia 1564-1566 junto con el entallador Lorenzo Meléndez⁴. Con alguna contribución aislada de interés⁵, habría que esperar a que, cincuenta años más tarde, Juan Miguel Serrera identificara las pinturas del retablo de *Cristo* de la misma iglesia con el que previamente Herráez había documentado como pintado por Alfián por las mismas fechas, pero que había dado por perdido⁶. Posteriormente su nombre ha aparecido en algunos artículos que se han ocupado de obras desaparecidas o en las que intervino fundamentalmente como dorador y policromador⁷, e incluso se le ha dedicado una monografía con motivo de la restauración del retablo de la *Virgen* de Osuna⁸. Pero los estudios fundamentales dedicados al artista giran, invariablemente, sobre los retablos que pintó en esta localidad. El “estado de la cuestión” sobre el pintor se ha detenido donde lo dejaron Julia Herráez y Juan Miguel Serrera años atrás.

1. PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Su Antigüedad y Grandeza*, Sevilla, 1649 (edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cîteдра, 1990), pp. 447, 461 y 500.
2. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804 (ed. Sevilla, Renacimiento, 1981), p.67. Sobre la pintura. Cf. GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A., “Andrés de Segura y el San Sebastián de la Puerta de los Palos de la Catedral de Sevilla (1506-1507)”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, Diputación Provincial, XC, 2007, n° 273-275, pp. 365-380. Acerca de la pintura de San Roque colocada sobre la Puerta de las Campanillas, también atribuida a Alfián pero en pésimo estado de conservación y cubierta de repintes todavía hoy, hacemos nuestra la prudencia del tristemente desaparecido Juan Miguel Serrera, quien apuntó que había que esperar a que la pintura se restaurase para discernir si era o no de Alfián, extremo que no hay que descartar; Cf. SERRERA, J.M., “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, en A.A.V.V., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 353-404, 373, 378-379.
3. El contrato del retablo del Mariscal, fechado el 12 de Enero de ese año. fue publicado en GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, T. III, 1900, pp. 279-282. Sobre éste, Cf. VALDIVIESO, E., *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008, pp. 102-112.
4. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, J., “Antonio de Alfián. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, XXXVII, 1929, pp. 270-310.
5. La publicación del pequeño tríptico de la *Asunción y Santos*, firmado por el artista, hoy en el Museo Nacional de Poznan; Cf. DOBRZYCKA, A., *Malarstwo hiszpanskie XIV-XVIII wieku w zbiorach polskich: Katalog wystawy*, Poznan, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1967, pp. 22-23, n° 2.
6. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfián: Las pinturas del retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, LXII, n° 189, 1979, pp. 139-152.
7. MORALES, A.J., “Blas Hernández Bello. El retablo de San Agustín del convento sevillano de San Leandro”, *Archivo español de arte*, T. 55, n° 219, 1982, pp. 311-315; LLEÓ CAÑAL, V., “El último contrato de Hernán Ruiz y el primero de Jerónimo Hernández. Documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla”, *Revista de Arte Sevillano*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando, n° 3, 1983, pp. 3-8; RÍOS, E. de los, “Jerónimo Hernández y Antonio de Arfián: sus intervenciones en el primitivo retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera”, *Atrio. Revista de Historia y Crítica de Arte*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, n° 3, 1991, pp. 33-39; RODA PEÑA, M., “El Nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, 22, 2010, pp. 73-101. Recientemente se han vinculado con su quehacer las tablas conservadas en Santa Ana de Archidona, tablas que al parecer no han sido hasta el momento objeto de estudio y que pueden pertenecer a Alfián y a otro pintor aún no identificado.
8. A.A.V.V., *El Retablo de la Virgen de Belén del Convento de Santo Domingo de Osuna (Antonio Alfián y Lorenzo Meléndez)*, Osuna, Patronato de Arte Amigos de los Museos de Osuna, 1999.



Antonio de Alfián: *Inmaculada y santos*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).

Quizá el alcance estético de la pintura de Alfián no iguale al de los artistas de primera fila en el panorama pictórico español del Quinientos, y ni siquiera en el hispalense, pero sí representó un papel de gran relevancia en la economía artística y en la producción de imágenes en el ámbito de la ciudad y su extenso arzobispado. Disfrutando de una de las trayectorias vitales más prolongadas entre los pintores de su siglo y una actividad incesante durante 60 años, desde su primera noticia por ahora conocida en 1539⁹ hasta 1601, cuando Pacheco y Diego Gómez, que se hacían cargo de una obra concertada por Alfián con anterioridad, lo declaran “tan viejo que ya no pinta”¹⁰, su nombre es uno de los más recurrentes en los archivos hispalenses de la segunda mitad de la centuria, interviniendo en un sinfín de obras de toda índole: pintura de lienzos y guadamecés, retablos, pintura mural, dorado y policromía de altares e imágenes... En el campo de la retablística, que constituye la parte del león de su producción, intervino en no menos de cincuenta y cinco retablos o tabernáculos, solo o en colaboración con otros pintores, un número que probablemente no tiene paralelo en ningún otro pintor de su siglo en la ciudad. No hay duda de que, antes de la alusión de Pacheco y Gómez, Antonio de Alfián pintó mucho, e intensivamente, en Sevilla.

A la vista de la copiosa documentación notarial referida al pintor que se incluye en los clásicos repertorios documentales de la historia del arte sevillano, y aun teniendo en cuenta la pérdida irreparable de gran parte de la pintura del siglo XVI español e hispalense, resultaba del todo anómalo el parco número de obras que podían vincularse con el pintor. Por nuestra parte, hemos podido localizar un número significativo de nuevos documentos relacionados con su

9. En junio de ese año, cuando el artista estaba ya casado con Francisca de Ortega. Cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (en adelante, D.H.A.A.), Sevilla, Universidad, Laboratorio de Arte, T. VI, 1933, p. 77.

10. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez Giménez y Compañía, 1932, p. 193. Ya en 1599 concedió un poder a su hijo Alonso para que terminara el retablo de San Martín de Niebla (LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez Giménez, 1929, p. 156), aunque de hecho su heredero moriría antes que él.

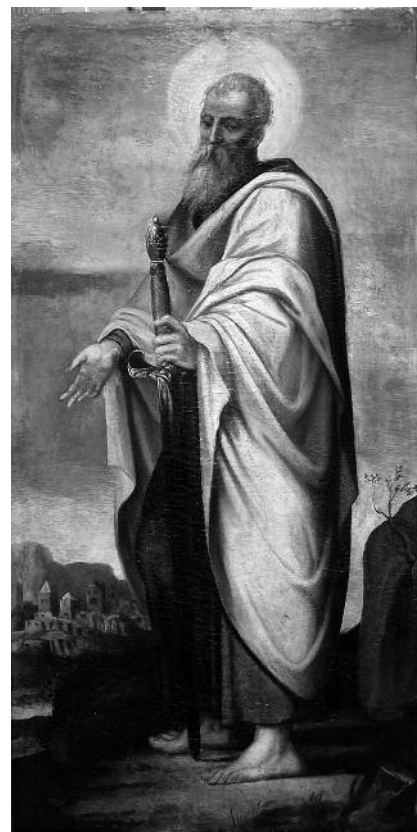
larga actividad en Sevilla, la mayor parte de ellos, aunque no todos, referidos a obras hoy desaparecidas. Uno de tales conjuntos, excepcionalmente conservado aún hoy, al menos en parte, en el lugar para el que fuera pintado fue el retablo que contrató junto con Juan de Oviedo el Viejo para el altar de Melchor de Horozco en la parroquia de Santa Ana de Triana.

Alfián y Juan de Oviedo el Viejo: el retablo de Melchor de Horozco.

El sábado 19 de Septiembre de 1573, ante el escribano Gaspar de León, el entallador Juan de Oviedo (el Viejo) y el pintor de imaginería Antonio de Alfián concertaban en sendos registros notariales con el señor Melchor de Horozco “vezino y fiel y executor de la ciudad de



Antonio de Alfián: *San Simón*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).



Antonio de Alfián: *San Pablo*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).

Guete”¹¹, estante en Sevilla, la talla y pintura de un retablo “conforme a uno questá fecho en la yglesia de Señora Santana de Triana en un altar de Santa Catalina”. En el concierto de la obra de talla, Juan de Oviedo se comprometía a entregar los tableros a Alfián en 17 días, para que éste pudiera comenzar a pintarlos, y a terminar la talla del retablo, que debía labrar en madera de borne, para Pascua de Navidad. El precio de su trabajo se valoró en 125 ducados, cantidad que declaró le había sido entregada por Horozco ese mismo día, aunque como era habitual se estableció que una vez terminado el retablo, éste sería tasado por dos maestros, con la condición de que no se le pagaría la demasía, si la hubiera, pero el entallador sí tendría que devolver la diferencia si era valorado en una cantidad inferior. Oviedo se obligaba así mismo a asentarlo en la iglesia de Santa Ana “sin otro premio alguno”¹².

Por su parte, Alfián se obligó a realizar la pintura y dorado de “toda la talla y alquitetura de colunas y frisos y remate y trespilares y todas las demás cosas rrelevadas” del retablo, y a pintar los tableros de pincel al óleo con “las figuras que están escritas de mano del dicho señor Melchior de Horosco y firmadas de su nonbre... así la de Nuestra Se-

11. Don Melchor de Horozco de Santa Cruz, apodado “el indio”, regidor de Huete (Cuenca), quien fallecería en esa villa en 1587. Como se ha señalado, el apodo le vendría dado a raíz de alguna estancia más o menos prolongada en Indias, aunque ésta no ha sido documentada hasta el momento; vid. PARADA Y LUCA DE TENA, M. de, *Bibliografía sobre la ciudad de Huete. Autores, documentos, citas sobre vecinos y naturales. Acontecimientos*, incorporada en la página web oficial www.Huete.org del Ayuntamiento de Huete. Su presencia en Sevilla, puerta de las Indias y parada obligada para los viajeros que cruzaban el Atlántico, desconocida hasta ahora, viene a corroborar esta hipótesis. La especial vinculación marinera de la parroquia de Santa Ana, donde a lo largo del siglo XVI capitanes, maestros y comitres fundaron capellanías y levantaron retablos, puede explicar la elección de Melchor de Horozco.

12. A.H.PSe., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573. Libro 5º, fols. 304 r. y ss. (Apéndice documental, documento 1).

ñora de la Concesión que va en el tablero principal como todas las demás”, y en el banco del retablo dos escudos de armas, letreros “que declaren quien es el fundador de la obra” y, en su centro, un resplandor con serafines como fondo de una cruz de talla que allí iría ubicada. El pintor debía terminar su trabajo para el Domingo de Lázaro¹³ del año siguiente por un precio de 135 ducados, cantidad que así mismo declaraba haber recibido ese mismo día. Terminada su labor, la obra habría de ser tasada por dos oficiales, con las mismas condiciones —siempre ventajosas para el promotor— que ya se habían establecido en el caso de la obra de talla¹⁴.

Pocos días después, el martes 22 del mismo mes, Melchor de Horozco contrataba al albañil Cristóbal de Salas para que éste se ocupara de abrirle un arco en la citada iglesia de Santa Ana de Triana, “en la parte que me dixere y conforme al grandor que se me señalare”, de entallarlo de yeso y cal y de forrar sus lados con azulejos, una vez más según el modelo del altar de Santa Catalina de la misma iglesia, obras que debía acabar en el plazo de un mes y por las que recibió 20 ducados¹⁵.

El último de los documentos referidos al altar de Melchor de Horozco en la parroquia de Santa Ana que hemos localizado es una carta de pago otorgada el 7 de Enero de 1575, en la cual Alfián reconocía a cierto Simón de Valdés haber recibido 90 ducados a cumplimiento y entero pago de los 135 que debía cobrar por el retablo de Melchor de Horozco¹⁶, documento que, con alguna contradicción respecto a una de las declaraciones del contrato inicial¹⁷, viene a confirmar que fue Alfián quien en efecto llevó a su término el encargo y no hubo, al menos en lo que respecta a la pintura, ninguna cesión de la obra a otros artistas, un hecho no infrecuente en el periodo.

No era la primera vez, ni sería la última, en la que ambos artistas colaboraban en un encargo común. Juan de Oviedo de Oviedo fue de hecho el entallador o escultor al lado del cual Alfián en más oportunidades encaró un trabajo conjunto: desde 1569 los encontramos, solos o en compañía de otros artistas, realizando al menos once retablos¹⁸ y dos sagrarios, aunque las fianzas mutuas que hicieron respecto a otros —sin contar, claro está, la documentación que aún quede por localizar— permite suponer que debieron ser más.

La estructura arquitectónica del retablo de la Inmaculada desapareció en el siglo XIX, como veremos, pero como también sucediera con el retablo de Esturmio que se proponía como modelo se han conservado en la parroquia las nueve tablas que conformaban el programa pictórico del altar, del cual, si no hubo cambios después de su concierto —una circunstancia no infrecuente— sólo se habrían perdido las tablas del banco. En las nueve pinturas se representaron la *Inmaculada Concepción*¹⁹, en el tablero central, y ocho santos en los laterales: *San Pedro*, *San Pablo*, *San Agustín*²⁰, *San Jerónimo*, *San Sebastián*, *San Simón*, *San Bartolomé* y *San Andrés*²¹.

13. Domingo anterior al de Ramos, denominado así por la lectura del Evangelio que tenía lugar ese día: la muerte y resurrección de Lázaro (Jn., 11, 1-46).

14. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 305 v. y ss. (Apéndice documental, documento 2).

15. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 307 r. y ss. (Apéndice documental, documento 3).

16. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1575, Libro 1º, fols. 77 v. y ss. (Apéndice documental, documento 4).

17. Entonces, Alfián reconocía —y Gaspar de León lo ratificaba— que había recibido al contado los 135 ducados que montaba el retablo; ahora, que los 90 ducados que se le pagaban se los había “donado” Melchor de Horozco en una carta con igual fecha.

18. Algunos de ellos, ya conocida su documentación, se estudian en PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 236-240, 242, 248, 250, 255 y 290-292.

19. 205 x 105 cms.

20. El santo pintado por Alfián ha sido interpretado alternativamente como *San Blas* o *San Agustín*. Al carecer de atributos identificativos, en rigor podría tratarse de cualquier santo obispo, aunque al aparecer como claro pendant de *San Jerónimo* parece más pertinente considerarlo como otro de los Doctores de la Iglesia. Descartado San Gregorio, papa, podría tratarse de San Ambrosio o, más verosíblemente, San Agustín de Hipona.

21. Las pinturas insertas en el actual políptico de la *Inmaculada* miden 95 x 38,5 cms, y 90 x 43 cms las que se ubicaron rodeando el tablero de *Santa Catalina* de Esturmio. Estas medidas corresponden no obstante a la superficie pintada hoy visible, pero hay que tener en cuenta que las tablas habían sido aserradas de forma muy irregular en los bordes, como tuvimos ocasión de comprobar durante el proceso de restauración del que fueron objeto. El marco en el que fueron colocadas quizá a principios del XX oculta parte de la superficie pictórica de los paneles. En la fotografía que publicamos, en la que las imágenes laterales están igualadas en altura, es apreciable la discrepancia de medidas entre ellas.



Antonio de Alfian: *Piedad*. Sevilla, Osuna, Santo Domingo (Foto: Autor).

Los documentos no son excesivamente detallados en la descripción del retablo, que resultaría innecesaria dado que tanto a Oviedo como a Alfian se les indicaba que debían tomar como modelo el de Santa Catalina que Hernando de Esturmio había pintado veinte años antes, si bien “mejorándolo en la talla y dispusición de mienbros guardando las proporsiones en el tamaño y rrepartymientos”. Teniendo en cuenta que el contrato se realiza en unas fechas en las que el retablo sevillano había evolucionado desde el lenguaje plateresco a una corrección cada vez más ajustada y clásica, podríamos interpretar dicha cláusula como una sugerencia de puesta al día del modelo que se pretendía imitar, siendo significativo en este sentido que se hable de “proporsiones” —palabra que en vano buscaríamos en las condiciones, afortunadamente conservadas, del retablo que se proponía como ejemplo—. Pero la insistencia en que el retablo debía tener las mismas medidas que su modelo “no quitándole a ninguna cosa de su tamaño”, repetida a lo largo del documento, parece contradecir esa impresión. Sí se proponían ciertos cambios, como la sustitución de los rosarios que sostenían los dos “niños” en el remate del retablo de Santa Catalina por festones de frutas, o la talla de una estrella de medio relieve —alusiva al tema inmaculadista del panel central— en el tablero sobre la cornisa.

Si acudimos a la documentación conocida del retablo de Santa Catalina, realizado por Esturmio y el entallador Francisco de Vega para Catalina de Ojeda²², la información es igualmente parca en detalles sobre la estructura de talla del mismo, excepto la decoración al romano que se cita de pasada, por cuanto se remitían en esta ocasión a una traza dibujada que, como era de esperar, no se ha conservado.

Con estas limitaciones, no es posible proponer una reconstrucción visual precisa del retablo de Melchor de Horozco, que debió ser una estructura sencilla en forma de arcosolio compuesta de banco, una calle central más ancha

22. Firmados ambos el 17 de Julio de 1553. El concierto de la pintura sí fue mucho más detallado en cuanto al programa iconográfico —que luego sería en parte alterado—, pero es una información que no nos interesará en este lugar. Cf. La documentación publicada en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del Renacimiento...* Op. Cit., pp. 74-75 (concierto de la talla) y del mismo autor, *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, D.H.A.A., T. IX, 1937, pp. 47-48 (pintura). El costo de las labores de talla y pintura había ascendido en 1553 a 47 y 77 ducados, respectivamente, frente a los 125 y 135 que pagaba Melchor de Horozco en 1573. Sobre este conjunto, vid. SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, col. *Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 94-96.

Cornelis Bos según Lambert Lombard: *Piedad*. (detalle)

para el tablero principal, más un remate posiblemente de medio punto adaptado al arco que debía abrir Cristóbal de Salas, y cuatro calles más estrechas en los laterales, a su vez subdivididas en dos cuerpos, pero desconocemos la tipología de los soportes que, si se pretendió seguir el modelo del retablo de Vega y Esturmio y hacemos caso al testimonio posterior de Matute, que comparó su talla con la del retablo mayor de la iglesia²³, debieron ser probablemente balaustres o columnas retalladas, en ambos casos elementos arcaizantes en la retablística sevillana del momento. Tampoco podemos estar seguros de la ubicación concreta de cada una de las tablas con santos de las calles laterales, excepto por la dirección del movimiento y las miradas que permiten deducir de una forma general cuales de entre

ellos estarían ubicados a izquierda o derecha del tablero de la *Inmaculada*. En la fotografía que publicamos se ha buscado una cierta lógica formal e iconográfica en la disposición de los paneles laterales, si bien también hay que tener en cuenta que las calles extremas serían perpendiculares a las centrales, adaptándose así al arco que cobijaba el retablo.

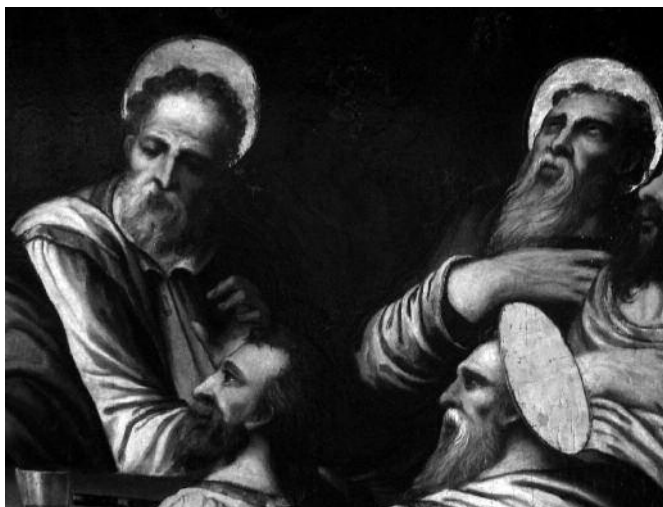
El retablo se menciona de forma escueta en los inventarios de la parroquia, sin determinar el lugar exacto que ocupaba en la iglesia, pero se cita como altar de Rodrigo Andeiro al menos desde 1598²⁴. No puede tratarse de un error de identificación puesto que no existía otro retablo de la *Inmaculada y santos* en Santa Ana por esas fechas. Como quiera que los inventarios se refieren siempre de forma invariable a los fundadores de capellanías y no a sus herederos, podría haber dos explicaciones para el cambio del patronazgo: fallecido Horozco en Huete en 1587, debió ser enterrado allí y pudo llevarse a cabo una cesión de la capellanía a Rodrigo Andeiro, opción que nos parece más plausible, aunque no podamos descartar que el contrato del retablo lo hubiese realizado el primero en nombre del segundo²⁵.

El retablo se conservó completo hasta una fecha indeterminada en el siglo XIX. En 1816, Justino Matute tuvo la fortuna de verlo y lo describió, cercado por rejas también hoy desaparecidas, en los primeros tramos de la nave del

23. "Entre esta capilla (se refiere a la de San Cristóbal) y el baptisterio hay un apreciable retablo cerrado con rejas, en que se venera la virgen Maria en el misterio de su Concepcion purisima, cuya imagen, las de san Sebastian y san Andrés, san Blás y san Gerónimo, y otros cuatro apóstoles son de lo bueno que pintó el célebre Campaña. Es tambien muy arreglada la composicion del retablo, del mismo estilo y gusto que el mayor, unicos que conservan su primitiva forma". Cf. MATUTE Y GAVIRIA, J., *Aparato para describir la historia de Triana y de su iglesia parroquial*, Sevilla, Imprenta de Don Manuel Carrera y Compañía, 1816, p. 33.

24. "Yten un retablo de madera de talla Pintada en él la ymagen de la concepción de nuestra señora y las ymágenes de sant bartolomé y sant sebastián y sant jerónimo con un guardapolbo en una bara (sic) de hierro de Rodrigo andeyro año de noventa y ocho está en la iglesia / año 622 está en el dicho altar", Archivo de la Parroquia de Santa Ana, Inventario 1, 1509-1598, fol. 83 vto / 130 vto (doble numeración); la referencia se repite con las mismas palabras en el Inventario 2, 1647-1671, fol. 167 vto., con notas añadidas que verifican que se encontraba así en 1653, 1656 y 1677.

25. Se nos escapa la relación que pudo haber entre ambos o la vinculación de Rodrigo de Andeiro con Huete, de donde quizá fuera natural, puesto que su nieto Tomás de Andeiro, miembro de la Hermandad de la Caridad de Sevilla, fundaría un vínculo para pobres en esa localidad, donde por otra parte también residían otros descendientes de Rodrigo; Cf. PARADA Y LUCA DE TENA, M., "Huete y la guerra contra Francia. Llamamientos de hijosdalgo en 1635 y 1637", *Anales de la Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Homenaje a don Faustino Menéndez Pidal*, VIII, 2, 2004, pp. 663-708, esp. p. 701, nota 62.



Antonio de Alfián: *Última Cena* (detalle). Sevilla, Museo de Bellas Artes

ciembre de 1884 la tabla central, rodeada de cuatro santos, se cita entre los cuadros situados en la nave del Evangelio²⁸. Sin embargo, en 1889 Gestoso, siempre atento a las pinturas del siglo XVI propiedad de la iglesia, no hace referencia a ellas en su detenido análisis del templo²⁹. En el siglo XX las nueve tablas de Alfián pasarían a formar parte de los dos polípticos de sencillos marcos en los que se presentan en la actualidad. En uno se ubicaron la *Inmaculada* como tabla central, más cuatro santos flanqueándola: *San Sebastián*, *San Agustín*, *San Jerónimo* y *San Andrés*. En el otro hallaron acomodo *San Pedro*, *San Pablo*, *San Bartolomé* y *San Simón*, y en el compartimento central la tabla de *Santa Catalina* procedente del retablo pintado por Esturmio. Aunque desconocemos cuando se llevó a cabo la recomposición, es probable que tuviera lugar con motivo de la Exposición Ibero Americana de 1929, en la que ambos polípticos figuraron así expuestos como obras anónimas³⁰.

Evangelio de la parroquia, entre la capilla bautismal y la de *San Cristóbal*²⁶, probablemente su emplazamiento original. En él, el retablo habría estado situado enfrente del retablo de *Santa Catalina* que había tomado como modelo. Aunque su testimonio es sucinto, viene a confirmar la identificación de las ocho tablas que acompañaban a la *Inmaculada*, si ésta fuera necesaria además de la afinidad estilística que presentan con el tema central. González de León, en 1844, lo cita en el mismo lugar, aunque podamos albergar ciertas dudas sobre la fiabilidad de su testimonio al tratarse de una paráfrasis resumida de la descripción de Matute²⁷. A finales de siglo la estructura de talla había sido ya desmontada y sus tablas fueron dispersadas. En un inventario fechado en Di-

26. MATUTE Y GAVIRIA, J., Op. Cit., p. 33 (Vid. nota 23 supra).

27. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Don José Hidalgo y Compañía, 1844, T. II, p. 333. Aunque el capítulo que dedica a la iglesia de Santa Ana es breve, ese mismo año Amador de los Ríos no lo cita. Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1844.

28. "Uno grande en tabla de la Asunción y cuatro pequeños alrededor de cuatro santos". Debe tratarse de un error de identificación por parte del párroco Antonio López, puesto que en ninguno de los inventarios anteriores se cita una pintura grande de la Asunción. El inventario, realizado por orden del Arzobispado y conservado en el archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, ha sido transcrito en RODRÍGUEZ BABÍO, A., "Santa Ana en tiempos del Padre Mijares", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 559, 2005, pp. 634-639.

29. No obstante, en el altar de *Santa Teresa*, recompuesto en la nave de la Epístola, cita dos tablas con *San Sebastián* y *San Roque* y otras dos de las que no especifica la iconografía, considerando anónimas las primeras y atribuidas las otras a "Campaña o Frutet", aunque él se inclinaba por el segundo. Dada la dispersión que sufrieron gran parte de los retablos secundarios de la parroquia no sería extraño que las pinturas de Alfián hubieran encontrado acomodo en algún otro retablo, como sucedió de hecho con las tablas de otros conjuntos, pero el carácter de la cita de Gestoso no permite ser más precisos al respecto. La pintura de San Sebastián podría ser la que pintara Alfián, al igual que las dos que menciona como del inexistente Frutet, pero la imagen de San Roque suscita perplejidad. En la actualidad se ha conservado una tabla con la representación del santo, no de Alfián, pero ésta debe ser la misma que el propio Gestoso cita pocas páginas antes en un altar de la Virgen del Carmen. Si se trató de un error de identificación en el caso de San Roque, las 4 pinturas del altar de Santa Teresa pudieron ser algunas de las que pintó Alfián. Sobre los altares de la *Virgen del Carmen* y de *Santa Teresa*, vid. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables...*, Sevilla, Oficina Tipográfica El Conservador, 1889, T. I, pp. 184 y 187.

30. *Catálogo de la Sección de Arte Antiguo: Palacio Mudéjar*, Catálogo de exposición, Sevilla, Exposición Ibero-Americana, 1929-1930, p. 5, n°s 23 (políptico de la Inmaculada) y 26 (políptico de Santa Catalina). La tabla de *San Agustín* (?) aún conserva una etiqueta de exposición pegada en el dorso con el n° 309.

La *Inmaculada Concepción* pintada por Alfíán para Melchor de Horozco representa un importante eslabón en la historia del tema iconográfico en la pintura sevillana, tan afecta a él en fechas posteriores³¹. Se trata del primer ejemplar por ahora conocido en la pintura hispalense del tema en su formulación más prototípica, hecho que ha dado lugar a que haya sido objeto de atención de estudiosos interesados en la evolución del motivo como Trens, Hornedo o Delenda. En la pintura sevillana anterior, el tema se había formulado a través de tipologías tardomedievales, como el *Abraso de San Joaquín y Santa Ana*³², o la llamada *Inmaculada de los Lirios*³³. En la pintura de Alfíán de 1573-1574, sin embargo, confluyen la iconografía de la *Virgen Tota Pulchra*, surgida hacia 1500 y basada en pasajes del Antiguo Testamento, en particular del Cantar de los Cantares, con el tema algo más tardío de la *Mulier Amicta Sole* —que también había gozado de una cierta fortuna en la pintura sevillana anterior—, en el cual la figura es identificada con la mujer apocalíptica³⁴.

Tal como lo pintó Alfíán para Melchor de Horozco, el tema iconográfico encontraría una amplia difusión europea a través del grabado, especialmente desde finales del siglo. Es posible que su fuente fuera alguna estampa pero, más allá de los paralelismos iconográficos, no hemos podido determinar el modelo concreto —que quizá le facilitara Melchor de Horozco— del que pudo partir el artista a la hora de pintar la tabla que presidía el retablo trianero. Por otra parte, en ciertos aspectos puramente iconográficos, y son aquéllos que no pudo tomar de una fuente grabada, la pintura es más avanzada que otras del mismo tema que le sucederían en la escuela sevillana: nos referimos a los colores blanco y azul de la túnica y el manto, que en la segunda mitad del siglo XVII serían de rigor pero que no se encuentran en los ejemplares pintados a finales del Quinientos ni en gran parte de los que proliferaron en el primer cuarto del siglo siguiente, en los que se optó por los colores respectivos rosa fuerte o rojo (jasmín) y azul³⁵.

Las novedades —al menos en el ámbito hispalense— de la pintura de Alfíán se limitan, eso sí, al nivel iconográfico. Por el contrario, y quizá como consecuencia indirecta de ese mismo carácter novedoso, en el plano compositivo tanto la figura de la *Virgen* como los símbolos de las letanías se disponen en la superficie de la pintura como símbolos casi heráldicos. Aunque se prescinda de inscripciones aclaratorias, se ha buscado así la máxima legibilidad del complejo discurso simbólico³⁶ que Melchor de Horozco ponía a la vista de los fieles que frecuentaban la parroquia, cuya atención buscaría llamar, a otro nivel y con diferentes intenciones, pero con la misma claridad que los letreros “que declaren quien es el fundador de la obra” que ordenaba escribir a Alfíán en el banco del retablo.

31. Sobre el particular empeño sevillano a partir de los inicios del XVII en exaltar y elevar la tradición inmaculista a la altura de dogma teológico, ver STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, (tirada aparte de *Cuadernos de Arte e Iconología*, 1988, T. I, 2), Madrid, Fund. Universitaria Española, 1988, passim.

32. Sobre la interpretación inmaculista de este episodio, ver STRATTON, S., Op. Cit., pp. 19-22.

33. *San Joaquín y Santa Ana arrodillados*, de los que parten ramos que confluyen en la figura sentada de la Virgen y el Niño, como lo representaron entre otros, Esturmio en la tabla del Panteón Ducal de Osuna, fechada en 1555, o el propio Alfíán en la pintura que remataba el desaparecido retablo del mercader Juan de Jerez en el monasterio de Santa María la Real de Sevilla, concertado en 1557 y conocido por el documento publicado en LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., p. 31. Acerca del tema iconográfico, Cf. STRATTON, S., Op. Cit., pp. 17-18.

34. Sobre la iconografía de la *Tota Pulchra*, cf. STRATTON, S., Op. Cit., pp. 34-39; acerca del tema de la *Mulier Amicta Sole*, Ibidem., pp. 39-45; sobre la confluencia de ambos temas que dio lugar a la versión “definitiva” de la *Inmaculada*, Cf. DELENDA, O., “L’Art au service du dogme. Contribution de l’Ecole Sévillane et de Zurbarán à l’iconographie de l’Immaculée Conception”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Les Beaux-Arts. Société d’édition et de publication, CXI, 1988, pp. 239-248, esp. p. 242; STRATTON, S., Op. Cit., pp. 46-48.

35. Así sucede en la *Inmaculada* firmada y fechada en 1589 por Cristóbal Gómez, conservada en el Palacio Arzobispal de Sevilla, o en las diferentes versiones pintadas por Alonso Vázquez en torno a 1600. El mismo Pacheco, que abogaría decididamente en defensa del blanco y azul en su *Arte de la Pintura* —terminado en 1638—, había pintado antes *Inmaculadas* vestidas de rojo y azul; Cf. PACHECO, F., Op. Cit., p. 576. Respecto a la pintura de Alfíán, excepcional en las versiones conocidas del siglo XVI sevillano, cabe plantear la posibilidad de que los colores blanco y azul le fuesen sugeridos por el promotor, que recordemos era vecino de Huete. A partir de los influyentes ejemplos de Joan de Joanes en el tercer cuarto del siglo, en Valencia y sus áreas inmediatas de influencia (en este caso, Cuenca) serán esos los colores que de forma casi invariable aparecen en las vestiduras de la Inmaculada.

36. Suzanne Stratton ha subrayado la dificultad de trasladar el tema de la *Inmaculada* al medio visual, hecho que explicaría el énfasis en el didactismo de las imágenes que se le dedicaron, en particular las más tempranas; Cf. STRATTON, S., Op. Cit., p. 6.

En cuanto a los ocho santos que flanqueaban el tablero central no resulta fácil explicar las motivaciones específicas que llevaron al jurado a hacerlos pintar en su altar. Como en el caso de los santos que Esturmio había pintado con anterioridad en el retablo de *Santa Catalina*, la elección estaría condicionada por las preferencias devocionales privadas de Melchor de Horozco, aunque la elección no es enteramente casual. Excepto *San Jerónimo* y *San Agustín* (aunque en este caso sea dudosa su identificación³⁷), quienes en sus escritos defendieron la gracia de la *Virgen* con argumentos posteriormente aprovechados para justificar la creencia en la *Inmaculada Concepción*³⁸, nada hay en ellos que los vincule con el tema inmaculadista del retablo. Si no especialmente relacionados con el tema central, sí se buscó un programa hagiográfico comprehensivo: *Apóstoles*, *Padres de la Iglesia* y santos intercesores. De esta forma encontramos por una parte la pareja que forman *San Pedro* y *San Pablo*, dos *Padres de la Iglesia*, *San Jerónimo* y *San Agustín* (?), y una selección algo arbitraria de apóstoles: *San Bartolomé*, *San Andrés* y *San Simón*, entre los que se inserta el patrono contra la peste, *San Sebastián*.

Al menos en el ámbito local, a causa de su ubicación en la parroquia de Santa Ana las tablas del retablo contratado por Alfian para Melchor de Horozco han reclamado una cierta atención de la historiografía moderna, en particular la *Inmaculada* que lo presidía, siendo de obligada referencia para cuantos se han ocupado del patrimonio histórico de dicha iglesia. Pero la ausencia hasta el momento de cualquier referencia documental ha propiciado una vida historiográfica particularmente azarosa.

Así, Justino Matute las atribuyó en 1816 a un nombre de reconocido lustre en el arte sevillano del Quinientos: Pedro de Campaña³⁹, una opinión que secundaron González de León (1844)⁴⁰, Mayer (1911)⁴¹ y Trens (1947)⁴². La propuesta no parece que tuviera universal aceptación, puesto que en la Exposición del Palacio de Bellas Artes de la Muestra Iberoamericana de 1929 las piezas fueron exhibidas como anónimas⁴³. Hernández Díaz y Sancho Corbacho pensaron en algún manierista flamenco del círculo de Hernando de Esturmio (1936)⁴⁴, si bien algo más tarde para Guerrero Lovillo eran del propio maestro (1952)⁴⁵. Fernando Hornedo recurrió, con dudas, al imaginado Francisco Frutet (1953)⁴⁶. Angulo, siempre prudente, las devolvía al anonimato en 1954⁴⁷. Juan Miguel Serrera negó la adscripción de las pinturas a Esturmio y confirmó su carácter anónimo, situándolas también con acierto hacia 1570⁴⁸. Suponemos que en la obra co-

37. Vid. nota 20 supra.

38. "Though the early Fathers do not even consider the possibility of the Immaculate Conception, they do perceive that Mary needed to be exempted in some fashion from the normal postlapsarian state if she were to become the Mother of God, thereby establishing a fundamental principle concerning Mary's sinlessness" (REYNOLDS, B. K., *Gateway to Heaven. Marian Doctrine and Devotion. Image and Typology in the Patristic and Medieval Period*, vol. 1, Nueva York, New City Books, 2012, p. 332). Irónicamente, la doctrina del pecado original transmitido a través de la concupiscencia de los padres, establecida por el santo de Hipona, sería indispensable para la creencia posterior en la Inmaculada, puesto que sin ella es imposible pensar en el privilegio inmaculista, y a la vez uno de los obstáculos principales para la aceptación posterior del dogma; Vid. FALGUERAS SALINAS, I., "La contribución de San Agustín al dogma de la Inmaculada Concepción de María", *Scripta Theologica*, Universidad de Navarra, vol. IV, 1972, pp. 355-433, esp. pp. 430-431 y STRATTON, S., Op. Cit., p. 4.

39. MATUTE Y GAVIRIA, J., Op. Cit., p. 33.

40. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., Op. Cit., p. 333.

41. MAYER, A.L., *Die Sevilaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911, p. 61. Por otra parte, Mayer atribuía a Alfian otro retablo de la parroquia de Santa Ana, el de la *Estigmatización de San Francisco* de la capilla del capitán Francisco de Vallejo, cuyas pinturas, aún sin documentar, pertenecen sin embargo a Pedro de Villegas Marmolejo, c. 1570; Cf. Ibidem., p. 61 e Idem., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. 1942, p. 213.

42. TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 158.

43. *Catálogo de la Sección de Arte Antiguo...* Op. Cit., p. 5, n.ºs 23 y 26.

44. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1936, pp. 49 y 57.

45. GUERRERO LOVILLO, J., *Guía artística de Sevilla*, Barcelona, Ariel, 1952, pp. 86-88.

46. HORNEDO, F., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (primera mitad del siglo XVII)", *Miscelanea Comillas*, Santander, Universidad Pontificia de Comillas, XX, 1953, pp. 167-198, esp. pp. 173-174, 179 y 191.

47. ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 222.

48. SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, Op. Cit., p. 94.

lectiva *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, en la que participara Juan Miguel Serrera, hubo algún error, no extraño dado el desorden y dispersión de pinturas en la parroquia, puesto que por una parte se mencionaban algunas de las tablas como pinturas anónimas de hacia 1560, pero por otra se citaban las pinturas de *San Jerónimo* y *San Agustín*, que sólo pueden ser las pintadas por Alfíán, como vinculadas a las del desaparecido retablo de Esturmio⁴⁹. Como anónimo hacia 1560-1570, influido por Luis de Valdivieso, las ha considerado Delenda (1988)⁵⁰. En la más reciente contribución bibliográfica, las pinturas del retablo de la Inmaculada han sido atribuidas por Rojas-Marcos González a Antón Pérez o su círculo⁵¹, una atribución sobre la que habrá que volver más adelante en otro contexto.

Las tablas que ahora documentamos como de Antonio de Alfíán, realizadas 10 años más tarde respecto a las de los retablos de *Cristo* y la *Virgen* de Santo Domingo de Osuna, vienen a confirmar algunas hipótesis previamente planteadas sobre su obra, pero también a matizarlas. Por una parte, la supuesta influencia decisiva, aunque siempre con el matiz de “mal asimilada”, de Miguel Ángel, una idea que está unida de forma invariable a la interpretación de su obra.

Dejando aparte a Pedro de Campaña, artista al que, a falta de su intensidad o sutileza, Alfíán debe gran parte de la definición de su estilo, el ejemplo de Miguel Ángel es desde luego evidente en algunas de las composiciones que pintó anteriormente en Osuna, en particular en las escenas pasionistas del retablo de *Cristo*, por otra parte más coherentes que las pinturas del altar de la *Virgen*, que manifiestan no pocos errores de dibujo y composiciones convencionales y deshilvanadas, como ya señalara Serrera a propósito de ambos retablos⁵². En aquéllas, Alfíán buscó con insistencia la monumentalidad en las figuras, corpulentos personajes que ocupan la totalidad del plano pictórico en un espacio mínimo (*Oración en el Huerto*, *Ecce Homo* y *Piedad*) o inexistente (*Camino del Calvario* y *Cristo a la Columna*), siempre neutro. Una forma de ver que, curiosamente y de una forma no premeditada, parece preludiar tendencias posteriores de la pintura del Quinientos, cuando el arte manierista, esta vez sí de manera consciente, deviene contramaniera.

Juan Miguel Serrera apuntó la posibilidad de que el conocimiento del estilo del artista florentino vendría dado a Alfíán a través de grabados, dibujos o copias. La primera de tales vías de transmisión podemos confirmarla ahora con la identificación de algunos de los grabados usados por el artista sevillano. Así, la figura de *Cristo* en la tabla del *Ecce Homo* es una paráfrasis de un asistente al *Martirio de San Pedro* de Miguel Ángel en la Capilla Paolina, grabado como figura aislada por Beatrizet como *José de Arimatea*⁵³, mientras que en la pintura de *Ánimas* del retablo de la *Virgen* se incluye una cita directa —dado el tema, casi inevitable— del *Juicio Final*, tomada con toda probabilidad de una estampa⁵⁴.

Pero el recurso a fuentes grabadas no se agota con el ejemplo de Miguel Ángel, demostrando que el horizonte de sus modelos impresos era mucho más amplio y, en ocasiones, peculiar. La *Piedad* que hoy corona el retablo de *Cristo* es una transcripción esta vez literal, aunque reducida y concentrada sólo en el grupo central, del grabado del mismo

49. MORALES, A. J. et alt., *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, p. 240.

50. DELENDA, O., Op. Cit., p. 242. A partir del estudio de Delenda la pintura ha sido citada, siempre como anónima, en otros artículos interesados en la iconografía del tema inmaculadista, p.e. SÁENZ PASCUAL, R., “La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, 19, 2000, pp. 621-628, esp. p. 626.

51. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, Sevilla, Diputación, 2012, pp. 208-210, n° VI.3.3.

52. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfíán...”, Op. Cit., p. 144. Aunque no es nuestra intención tratar aquí estos retablos, creemos necesario recordar que poco después de concertarlos, Alfíán tomaba a su servicio como ayudante a un desconocido Pedro Fernández, según un documento fechado el 12 de Febrero de 1565. Aunque no se ha señalado hasta el momento, parece probable que participara en ellos; Cf. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, J., Op. Cit., p. 280.

53. Nicolas Beatrizet según Miguel Ángel: *José de Arimatea*, c. 1540-1566 (*Il primato del disegno*, Catálogo de exposición, Florencia, Edizioni Medicee, 1980, n° 783).

54. El ángel que aparece en el centro de la escena está tomado directamente de otro que toca una trompeta en el Juicio de la Sixtina, aunque convenientemente vestido en la versión española. Alfíán tendría fácil acceso a la composición de Miguel Ángel en alguna de las versiones grabadas del fresco o, quizá, en el fragmento estampado por Niccolo della Casa en 1545 (MOLTEDO, A. *La Sistina riprodotta*, Roma, 1991, n.6).

tema de Cornelis Bos, fechado en 1545, según un dibujo del italianizado Lambert Lombard⁵⁵. En la ya citada tabla de *Ánimas*, en el grupo de *Cristo, la Virgen y San Juan* Alfíán hace uso de dos grabados: la Virgen y San Juan constituyen variantes de las figuras correspondientes en una conocida estampa de Raimondi según Rafael o Giulio Romano⁵⁶, mientras que la parte inferior de la figura de Cristo adapta la homónima que preside la *Disputa del Sacramento* en las Estancias vaticanas, conocida probablemente por mediación del grabado de Giorgio Ghisi fechado en 1552⁵⁷. Más singulares son otras citas en esta misma tabla, la más cargada de referencias a modelos impresos: en dos de las ánimas que se retuercen —no muy felizmente— en la mitad inferior de la composición, el pintor recurre nada menos que a Bronzino y Salviati, paradigmas de la alta *maniera* florentina (respectivamente, al *Paso del Mar Rojo* de la Capilla de Eleonora de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia y a un diseño del *Nacimiento de Adonis*, estampados en ambos casos por dos grabadores anónimos)⁵⁸. Es posible que la traducción no sea muy correcta y Alfíán tenga serios problemas con el vocabulario anatómico, más aun siendo como son las figuras de peor calidad de todas las pintadas por el artista en ambos retablos, pero sin duda dejan traslucir la amplia naturaleza de su mundo de imágenes.

¿Qué quedaba de aquel miguelangelismo en las tablas pintadas por Alfíán para el retablo de Melchor de Horozco casi una década más tarde? Como composiciones complejas no es posible compararlas con los retablos de Osuna, en especial con el de la *Virgen*, puesto que se limitan, como sus modelos del retablo de *Santa Catalina* de Esturmio, a la presentación de los personajes en solitario, siendo el resultado lógicamente más equilibrado que las composiciones un tanto incoherentes de aquel conjunto. El dibujo es ahora más correcto y se han limado en parte las asperezas y sequedad de sus pinturas anteriores, su manejo del pincel es más ágil y fluido. En una palabra, son más “italianas”, hecho explicable si tenemos en cuenta que en ellas se percibe la influencia de las nuevas corrientes que lentamente irían dominando la pintura sevillana en el momento en que fueron pintadas, dependientes del estilo importado de Luis de Vargas. La evolución estilística de Alfíán se presenta así como un caso paralelo al de su estricto coetáneo Pedro de Villegas, pasando de cierta aspereza nórdica influida por Pedro de Campaña —que nunca llegaría a desaparecer del todo— a un no muy diestro clasicismo italianizante, ahora guiado por el ejemplo de Luis de Vargas, un maestro ya fallecido en estas fechas pero que fue la figura clave, aunque su influencia fuera póstuma, en la pintura sevillana a partir del retorno de Campaña a su Flandes natal. De paso, en el trayecto Alfíán había perdido buena parte del miguelangelismo específico que la crítica ha señalado en sus retablos de Santo Domingo de Osuna.

La pintura de la *Inmaculada* es difícil de apreciar en la actualidad. Aunque no presenta daños materiales considerables, su superficie está cubierta de barnices oscurecidos, suciedad y repintes, con algunas zonas puntuales de pérdida de la superficie pictórica, con riesgo de desprendimiento en algunas partes. No ocurre lo mismo con los ocho santos que la flanqueaban en el retablo, que fueron satisfactoriamente restaurados hace unos años en la Universidad de Sevilla, intervención en la que se procedió a retirar los barnices oxidados, a la fijación de la pintura original y a la reintegración con pigmentos no oleosos y reversibles de las lagunas, por lo general no esenciales, de las tablas. Como en Osuna, no hay en estas pinturas un especial interés por la descripción ambiental o el paisaje, siendo éstos mucho más minuciosos en las pinturas de Esturmio en el retablo que se proponía como modelo, pero la restauración ha descubierto sin embargo

55. Cornelis Bos, según Lambert Lombard: *Piedad*, 1545 (Hollstein, 33 y 37). Juan Miguel Serrera, sin embargo, señaló que la composición de Alfíán derivaba de Raimondi y Cranach, opinión que no podemos compartir; Cf. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfíán...”, Op. Cit., p. 144.

56. Marcantonio Raimondi, según Rafael o Giulio Romano: *Cristo, la Virgen y Santos*, c. 1520-1525 (Bartsch, XIV.100.105).

57. Giorgio Ghisi según Rafael: *Disputa del Santísimo Sacramento*, 1552 (Bartsch, XV.394.23).

58. Anónimo según Agnolo Bronzino: *Paso del Mar Rojo*, s.f. (publ. Hieronymus Cock) (*Il primato del disegno*, Catálogo de exposición, Florencia, Edizioni Medicee, 1980, n° 773); anónimo según Francesco Salviati: *Nacimiento de Adonis*, grabado fechado en 1544 (publ. Antonio Lafrery) (Ibidem, n° 727; Bartsch, XV.42.12). Algo menos clara resulta la derivación de otro de los desnudos de una figura análoga en una estampa grabada por René Boyvin según diseño de Rosso hacia 1545-1555 (*Disputa de Atenea y Poseidón*, del relieve de la Galería de Francisco I en Fontainebleau) (Robert-Dumesnil VIII.45.67).

a un excelente colorista con una marcada predilección por los colores claros y los tonos cálidos, tanto en las vestiduras de los personajes como en los hermosos cielos rosas y violáceos, de raigambre manierista, que sirven de fondo a las figuras. Mostrando altibajos y desigualdades en el dibujo o la ejecución de alguna que otra tabla, Alfíán es capaz de crear pinturas de cierto aplomo y serenidad clásicos como en la tabla de *San Pablo*, una de las mejores de todo el conjunto.

También con la restauración salió a la luz la pintura original del demonio encadenado que acompaña como atributo a *San Bartolomé*. Con anterioridad a esta intervención esta zona de la pintura presentaba a un personaje análogo burdamente pintado sobre la superficie de la tabla. Su propósito era ocultar los daños que presentaba la figura pintada por Alfíán, que había sido rayada de forma deliberada con instrumentos punzantes en el rostro y parte superior del torso de la figura diabólica. Aunque desconocemos si se trató de un acto puntual o de una costumbre iconoclasta piadosa algo más prolongada, quien o quienes lo hicieron habrían considerado insuficientes las cadenas que sujetaban a la figura demoníaca, infligiéndole un daño que se pretendía comunicar al infame prototipo real⁵⁹.

En cuanto al uso de estampas, la pintura de las figuras aisladas y estáticas del retablo de la *Inmaculada* no planteaba a Alfíán la necesidad de acudir a ellas, como en otras ocasiones, para solventar posturas audaces o complicadas. Las que hemos identificado en las pinturas del retablo de la parroquia de Santa Ana son también menos inesperadas que en Osuna, procediendo en todos los casos de Rafael y su entorno, hecho que viene a confirmar los intereses más clasicistas de la pintura de Alfíán en esta fase. Los apóstoles, en particular, pueden estar inspirados en los apostolados de Marcantonio a partir de diseños de Rafael pero, excepto en el caso de *San Andrés*⁶⁰, sólo de una forma muy general. La mitad superior de *San Pedro*, en cambio, remite a la del apóstol sentado con un libro en la parte baja de la *Transfiguración* vaticana, si bien el brazo en segundo término lo haya tomado Alfíán de otro personaje que en la misma composición de Rafael señala al grupo de Cristo⁶¹.

Gracias a la documentación del retablo de Melchor de Horozco, el nombre de Alfíán viene ahora a sumarse a la nómina de artistas que pintaron altares para la parroquia de Santa Ana a lo largo del siglo XVI. Alejo Fernández, Juan de Zamora, Andrés Ramírez, Hernando de Esturmio, Pedro de Campaña, Pedro de Villegas, Antonio de Alfíán, Alonso Vázquez, y otros maestros todavía anónimos contribuyeron a la creación de retablos para el templo que todavía hoy —si dejamos a un lado la Catedral—, a pesar de las pérdidas y el desmembramiento de su patrimonio artístico, conserva la más completa y representativa muestra de pintura del Quinientos en la ciudad. Esperamos que algún día algunos de estos conjuntos, por los que la parroquia está demostrando en los últimos tiempos una encomiable preocupación por su conservación y restauración, vuelvan a ser agrupados y expuestos según criterios más acordes con sus intenciones originales, dejando atrás la dispersión que sufrieron a través del tiempo.

Adenda. Algunas obras de Antonio de Alfíán.

Con la documentación del retablo de Melchor de Horozco, nuestro conocimiento de la obra de Antonio de Alfíán se amplía considerablemente. No disponemos ya sólo de una foto fija de lo que fue su estilo hacia 1565, pudiéndose constatar que su pintura lógicamente evolucionó, siempre dentro de los límites fijados por su medio y por sus propias capacidades como artista. A partir de ella es posible atribuir a su mano una serie de pinturas hasta el momento tenidas por anónimas o asignadas a otros pintores activos en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, porque Alfíán, a pesar

59. Vid. FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la teoría y la historia de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 461.

60. El giro de la figura es característico de Rafael, quien lo adapta en varias composiciones. Alfíán pudo conocerlo posiblemente a través del grabado correspondiente a San Judas Tadeo en el apostolado pequeño grabado por Raimondi (Bartsch, XIV.119.134).

61. Una fuente discutible si nos remitimos a la pintura de Rafael o al grabado de Cort basado en ella, pero la versión que Alfíán debió conocer sería la tosca estampa del Maestro del Dado, c. 1530-1560 (Bartsch, XV.136.6).

de ser buen conocedor y usuario de fórmulas ajenas, como cualquier pintor de su siglo, supo crear un estilo personal perfectamente reconocible. Por razones de espacio posponemos para futuros trabajos el estudio de estas pinturas. Sin embargo, por su especial vinculación estilística o “bibliográfica” con el retablo de la *Inmaculada* de Triana creemos oportuno hacer referencia aquí a algunas de ellas.

La primera es la *Cena* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, mucho tiempo guardada en los almacenes pero recientemente expuesta, esperamos que de forma permanente, en la sala dedicada a la pintura sevillana y flamenca del siglo XVI⁶². Catalogada como anónima, se trata de una obra sin duda pintada por Alfíán en un momento muy próximo al altar de la *Inmaculada*, aunque ciertos pasajes más lineales y de factura más cerrada —en particular en los apóstoles situados a la izquierda— sugieren que debe tratarse de una obra algo más temprana. Una simple comparación de los miembros de la asamblea apostólica con sus contrapartidas en las tablas del retablo de Triana corrobora la identidad del autor: así, el segundo apóstol de la parte inferior izquierda, que repite invertido el rostro de *San Andrés*, o el que aparece a la derecha de *San Juan*, que muestra la misma configuración y los rasgos de *San Simón*; también son características de Alfíán la manos de los personajes, muy alargadas y sin apenas insinuación de estructura o volumen, así como su concentración dirigida exclusivamente a los personajes de la escena, en la que la mesa y las figuras, únicos elementos indispensables, ocupan un espacio neutro.

Si bien no es en modo alguno seguro que perteneciera al mismo conjunto del que formó parte la *Cena*, también se guarda en las colecciones del Museo de Bellas Artes una tabla pintada en el anverso y reverso con los santos *Catalina de Alejandría* y *Francisco de Asís*⁶³ que atribuimos a Alfíán. La Santa de Alejandría en particular, una de las figuras más bellas que pintó, está formal y estilísticamente muy próxima a los santos del retablo de la *Inmaculada*.

La *Cena* y la tabla con *Santos* del Museo comparten, además de la identidad de estilo, una misma procedencia: el convento de Madre de Dios, de donde fueron incautadas en la revolución de 1868. Este hecho, y nuestra atribución conjunta a Antonio de Alfíán, obligan a plantear la posibilidad de que pudieran haber formado parte del antiguo retablo mayor del convento, sustituido entre 1702 y 1704 por el actual, en el que sabemos que Alfíán trabajó entre 1570 y 1573 junto con el pintor Luis de Valdivieso, el imaginero Jerónimo Hernández y, una vez más, el entallador Juan de Oviedo el Viejo, en fechas por tanto cercanas al retablo de Melchor de Horozco⁶⁴. No estamos bien informados sobre la estructura o el programa iconográfico del retablo de Madre de Dios, del que se sabe únicamente que se dividía en una calle central de escultura —de las cuales se han conservado la *Virgen* y el *Calvario* y algunas otras esculturas de Jerónimo Hernández en clausura— y calles laterales con pinturas. Sin embargo, las dimensiones y el formato horizontal de la *Última Cena* corresponden más bien a un retablo pequeño, quizá para comulgatorio⁶⁵, mientras que la

62. *Inventario* n° 811. 74 x 128 cms. Ingresada en el Museo en 1869 como de “escuela antigua”; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 1990, p. 28. Aunque no comentada en el texto, la tabla es reproducida como anónima en VALDIVIESO, E., *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Galve, 1991, fig. 50. El autor la fecha hacia 1570, opinión que compartimos. En fechas recientes la pintura ha sido estudiada, como obra anónima, entre las alguna vez atribuidas al inexistente Frutet en ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., Op. Cit., pp. 189-190. A este autor remitimos para una más completa bibliografía de la pintura. Cf. así mismo CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J.A., *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 2004, p. 138. En la transcripción del acta de Incautación que publican, fechada el 16 de Octubre de 1868, la pintura aparece consignada en el piso alto del monasterio.

63. No expuesta. *Inventario* n° 40. 114 x 48 cms. Ingresada en el Museo en 1869 como de “escuela sevillana antigua”; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., Op. Cit., p. 27. La *Santa Catalina* fue reproducida como pintura anónima hacia 1580 en VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La pintura en el Museo...*, Op. Cit., fig. 54; en CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J.A., Op. Cit., p. 138, *Santa Catalina* es considerada del círculo de Luis de Vargas. El reverso con *San Francisco* sólo lo conocemos gracias a una fotografía del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

64. Sobre la documentación del retablo, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., pp. 218-220. Una síntesis sobre el mismo en PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...* Op. Cit., pp. 236-237.



Anónimo según Primaticcio: *Ulises disparando a los pretendientes*.

tabla pintada por ambas faces también sugiere un tabernáculo con puertas de dimensiones modestas⁶⁶; por estas razones nos inclinamos a pensar que pudieron formar parte de cualquier otro altar pintado en ese recinto por Antonio de Alfán por las mismas fechas en que trabajaba en el retablo mayor del convento.

Algo más tardío es el *Juicio Final* en propiedad privada que ha sido publicado en fechas recientes con la atribución a Antón Pérez⁶⁷, obra que consideramos sin embargo pintada por Alfán. Como ya señalamos, no ha sido la única pintura del artista que nos interesa atribuida en los últimos estudios a Antón Pérez, un artista difuso que en realidad no pintó el conjunto que se asocia de forma invariable con su nombre⁶⁸. Un conjunto con el que, por otra parte, tampoco tienen relación estilística las obras que se adscriben en la bibliografía más reciente al pintor cordobés. Sin entrar en la espinosa cuestión de los retablos de Fuente Obejuna, vale decir que es necesario recortar de forma drástica el creciente catálogo de Antón Pérez: de su labor sevillana, hasta el momento, sólo podemos identificar algunas obras decorativas y la repintada *Virgen con el Niño* de la parroquia de San Pedro.

De vuelta con Alfán y su *Juicio Final*, las dimensiones y formato de la pintura permiten deducir que se trata del remate de un retablo de tamaño medio, como ya apuntó Inmaculada Rodríguez Aguilar⁶⁹, similar a la composición que coronaba el que ya pintara el mismo artista en el conjunto concertado el 18 de junio de 1546 junto con Alonso de Solís para la capilla del mercader Francisco de Salamanca en el monasterio de San Francisco de Sevilla⁷⁰. En ambos casos las exigencias del tema le llevarían a enfrentarse con las composiciones más complejas y multitudinarias de toda



Antonio de Alfán: *Juicio Final* (detalle), propiedad privada.

65. Años antes, en Julio de 1557, el mismo Alfán se obligaba a pintar un retablo de la *Cena* para el comulgatorio de monjas de la Real, como una de las cláusulas adicionales al concierto de un retablo para el mercader Juan de Jerez; Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., p. 31.

66. Su existencia implica lógicamente la pérdida de otra hoja que vendría a completar las puertas. Al tratarse de un convento de monjas dominicas, como hipótesis es posible que ella estuviesen representados *Santa Catalina de Siena* y *Santo Domingo*.

67. RODRÍGUEZ AGUILAR, I.C., "Una tabla atribuible a Antón Pérez", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, 16, 2003, pp. 399-404.

68. Como estudiamos en nuestra tesis de licenciatura *El Retablo de las Reliquias de la Catedral de Sevilla (1559-1584)*, bajo la dirección del catedrático Alfonso Pleguezuelo Hernández y defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla en 2007.

69. Según esta autora sus dimensiones son 120 x 230 cms.

70. Por razones de estilo, descartamos que la tabla que nos ocupa pueda identificarse con la pintada en esas fechas tempranas. Sobre la documentación del retablo de Francisco de Salamanca, cf. SANCHO CORBACHO, H., *Arte Sevillano de los Siglos XVI y XVII*, D.H.A.A., T. III, 1931, pp. 11-12.

su carrera, aunque no pueda decirse que el resultado en la única que se ha conservado fuese de los más afortunados⁷¹. En las figuras de los condenados, en la parte derecha de la pintura, es posible verificar cierta mejora en su dominio del desnudo respecto a los del retablo de la *Virgen* de Osuna, pintados aproximadamente quince años antes, algunos de cuyos gestos repite, pero continúan delatando similares errores anatómicos y falta de articulación que sus precedentes. En sintonía con el carácter que ya apuntamos respecto a las tablas de Santa Ana, las figuras son más clásicas e italianizantes que las de Osuna, aunque teniendo presente el carácter cada vez más internacional del arte europeo del XVI avanzado no haya paradoja alguna en el hecho de que la pintura dependa ahora de un prestigioso precedente flamenco: el *Juicio Final* de Marten de Vos del monasterio de San Agustín de Sevilla, tabla central del tríptico firmado y fechado por el artista en 1570 conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad⁷². De él toma Alfán la estructura compositiva, si bien se ve obligado a abreviar la zona media de la misma dado el formato mucho más estrecho de su pintura, la configuración de los grupos y muchos motivos específicos, tantos que no sería posible enumerarlos: desde las figuras de *Cristo*, la *Virgen* y *San Juan Bautista* hasta el gesto de *San Pedro*, el grupo de bienaventurados que sostiene la cruz, el ángel de espaldas a la izquierda de la composición (invertido con torpeza respecto al original), la boca del Infierno, el demonio cortado por el marco a la derecha...

Citado notoriamente y no sin censura por Pacheco⁷³, se ignora el momento en el que el influyente retablo del artista flamenco llegó a Sevilla. El patente y temprano impacto que ejerció en el *Juicio Final* que atribuimos a Alfán implica que debió importarse a Sevilla desde Amberes en fechas inmediatas a su factura, quizá como consecuencia de un encargo específico. Al mismo tiempo, establece un término *post quem* para la pintura sevillana, que también por razones estilísticas podríamos situar hacia 1575-1580.

A pesar de los débitos señalados, la pintura de Alfán no es una copia literal de su modelo flamenco. La influencia es desde luego mucho más iconográfica y compositiva que estilística, por cuanto las figuras siguen respondiendo a los cánones y fórmulas de su repertorio habitual. En el tropel de personajes exigidos por el tema Alfán tiene espacio para introducir otros de cosecha propia o, fiel a viejas costumbres, tomados de fuentes grabadas. Una de estas últimas no produce especial sorpresa: una nueva cita aislada del *Juicio Final* de Miguel Ángel, aunque para llevarla a cabo traslada a uno de los diablos del florentino —el que tiene una serpiente enroscada en su cuerpo— de la parte derecha a la izquierda, bendiciéndolo y transformándolo en alma bienaventurada⁷⁴. Otra, en cambio, es del todo inesperada y llamativa: en una de las figuras a la izquierda de la composición Alfán recurre a una análoga procedente de una composición de otro de los exponentes de la más refinada *bella maniera*, Francesco Primaticcio. De la serie de frescos que decoraba la *Galería de Ulises* en Fontainebleau, en concreto de la escena en la que el protagonista da cuenta de los pretendientes de Penélope⁷⁵, el sevillano extrae una figura de acusado *contrapposto* para situarla, no sin tosquedad y cierta falta de lógica iconográfica, en la mitad bienaventurada de la pintura.

71. Sólo conocemos la obra la obra gracias a las fotografías que en su día nos cedió amablemente Juan Miguel Serrera, a quien ya entonces expresamos nuestra opinión sobre su adscripción a Antonio de Alfán.

72. *Inventario* n° 53. Ingresado en el Museo en 1840; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., Op. Cit., p. 48. *Sobre la pintura*, vid. ANGULO INÍGUEZ, D., "Martín de Vos en España y Méjico", *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, Uitgeverij de Sikkel N.V., 1957, pp. 9-14, esp. p. 10; ESTELLA, M., "Algunas obras de Martín de Vos en España", *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1972, n° 177, pp. 66-71, donde la autora trata de otras versiones de Vos del tema, siempre más alejadas de la versión pintada por Alfán y que no pueden considerarse su modelo; VALDIVIESO, E., La pintura en el Museo..., Op. Cit., pp. 96-98.

73. PACHECO, F., Op. Cit., p. 316, en la extensa discusión sobre las propiedades e impropiedades del tema iconográfico del *Juicio Final*. Aunque dudamos que la pintura de Alfán pudiera suscitar una respuesta lasciva, desde luego no hubiera contado con la aprobación del decoroso – en las dos acepciones del término – tratadista sevillano posterior. En este sentido, es útil recordar que antes de la restauración reciente, los desnudos de la pintura de *Ánimas* del retablo de Osuna, como ya señalara Palomero, se encontraban púdicamente cubiertos por llamas de fuego.

74. La versión de Alfán es especialmente próxima al grabado correspondiente de Cherubino Alberti, fechado en 1575 (Bartsch, XVII.75.71).

Algunas de las fuentes gráficas que hemos señalado, cuando menos singulares si tenemos en cuenta los grabados usualmente utilizados por sus contemporáneos en la Sevilla del tercer cuarto del XVI, arrojan nueva luz sobre la figura de Alfíán y su universo creativo. Eficaz y exitoso productor de imágenes, si no un artista especialmente brillante sí fue uno de los más curiosos y abiertos a cuantas novedades le pudiera aportar el caudal de imágenes impresas que llegaba a la ciudad desde Flandes e Italia.

Apéndice documental

Documento 1

1573, Septiembre, 19, Sábado.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Oviedo, entallador vezino de la ciudad de Sevilla en la collación de la Madalena, otorgo e conosco que soy convenido y consertado con el señor Melchior de Horosco vezino y fiel y executor de la ciudad de Guete, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, questá presente, en tal manera que yo sea obligado e por esta presente carta me obligo de le hazer e dar fecho e acabado en toda perfesión un rretablo de talla conforme a uno questá fecho en la yglesia de señora Santana de Triana en un altar de Santa Catalina en quanto a los rrepartymientos y orden, mejorándolo en la talla y dispusición de mienbros guardando las proporsiones en el tamaño y rrepartymientos y dándole el ancho y el largo conforme al dicho rretablo así en lo questá dentro del arco como en lo que guarnese por la parte de fuera, no quitándole a ninguna cosa de su tamaño de manera que venga a tener por dentro del arco la medida y tamaño que tiene el dicho rretablo del dicho altar de Santa Catalina questá en la dicha yglesia de Santana al lado de la sacristía, e ansimesmo a la guarnisión que está por de fuera que guarnese le dará el ancho y alto conforme al dicho rretablo, y los dos niños que están en el rremate alto que tienen un rrosario de quantas en lugar de los rrosarios echaré un festón de cada lado de frutas con sus hojas, y más he de hazer en un tablero que viene ensima de la corniza de la ymagen que se a de pintar en el tablero grande una estrella de medio rrelieve de todo el grandor que cupiere en el dicho tablero, y por esta dicha obra me obligo de hazer de madera de borne seca bien labrada y linpia a vista de ofiçiales sabidores dello, y me obligo de os dar acabada la dicha obra para el día de pasqua de navidad deste presente año en questamos, y entregaré de oy en dies y siete días de la fecha desta todos los tableros del dicho dicho rretablo a Antonio de Alfíán pintor de ymaginería que los ha de pintar. La qual dicha obra me obligo de hazer por prescio de ciento e veinte y cinco ducados de a trezientos e setenta e quatro maravedís que son a honze rreales cada ducado, los quales me da e del rrecibo adelantados rrealmente e con efecto en escudos de oro y rreales que lo valieron e son en mi poder, de questoi contento e pagado a mi voluntad, e de la dicha paga de los dichos ciento e veinte e cinco ducados yo Gaspar de León escribano público de sevilla doy fee por que se hizo en mi presencia e testigos desta carta; la qual dicha obra fecha e acabada que de a ser de visitar por dos ofiçiales sabidores dello, y si la tasaren en más que los dichos ciento e veinte y cinco ducados la demasía no la he de pedir yo el dicho Juan de Oviedo porque yo la rremito al dicho señor Melchior de Horozco desde luego, e si en menos que los dichos ciento veinte y cinco ducados se tasare yo me obligo de le dar e pagar los maravedís en que menos se tasare, e por ellos me pueda executar como por deuda líquida e averiguada porque así somos

75. Perdidos los frescos de la galería pintada por el artista italiano en la corte francesa, hoy sólo son conocidos a través de dibujos y grabados, uno de los cuales, debido un grabador anónimo, fue sin duda el punto de partida para la figura de Alfíán. Anónimo según Primaticcio: *Ulises y Telémaco disparando a los pretendientes*, c. 1530-1560 (publ. Marten Peeters) (BEGUIN, S. et al., *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 287-288).

de acuerdo e concierto, y si al dicho plazo no diere fecha e acabada la dicha obra en la manera que dicho es dexo en su elección que me quede con la dicha obra o que la acabe o que la pueda encomendar el dicho señor Melchior de Horosco a otro ofiçial por el prescio que le paresiere, e por lo que más le costare e por los dichos ciento e veynte y cinco ducados que he rrecibido me pueda executar, e la prueba de como no lo acabé y lo que más se consertó con otro ofiçial para le pagar para la dicha obra delo en su juramiento o de quien su poder oviere sin otra prueba de que le rrelievo, y si yo acabare la dicha obra me obligo de asentar el dicho rretablo en la dicha yglesia de Santana en la parte quel dicho señor Melchior de Horosco o quien su poder oviere me señalarle sin otro premio alguno, e si no lo hiziere pueda tomar otro ofiçial que la asiente a mi costa (...) fecha la carta en Sevilla sábado dies y nueve días del mes de setiembre de myll e quinientos e setenta e tres años y el dicho otorgante lo firmó de su nombre al qual yo el dicho escribano público doy fee que conosco. Testigos Diego de Mesa y Luis Sánches Guerrero escribanos de sevilla.”

Firmado: Juan de Oviedo, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 304 r. y ss.

Documento 2

1573, Septiembre, 19, Sábado.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Alfýán, pintor de ymaginería vezino desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, otorgo e conosco que soy convenido e consertado con el señor Melchior de Horosco, vezino y fiel y executor de la cibdad de Guete estante al presente en esta cibdad de Sevilla questá presente, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de pintar el rretablo que Juan de Oviedo entallador vezino desta cibdad se obligó oy día de la fecha desta carta ante el presente escribano de le hazer la talla del, y de dorar y estofar el dicho rretablo toda la talla y alquitetura de columnas y frisos y remate y trespilares y todas las demás cosas rrelevantadas así de lados como de dentro con los rremates y guardapolvos de la guarnición de afuera, y todos los canpos del artezón del papo del arco an de ser de carmesí sobre plata, y toda la demás obra a de ser en la talla dadas sus colores finas sobre oro descubriendo sus labores de rrajado e otras cosas que pertenescan a la bondad de la dicha obra, y todos los rostros de çeráfynes y niños an de ser encarnados de buena encarnación pulida abriendo los ojos los cabellos de oro mate, y toda esta dicha talla a de ser dorada de oro fyno bruñido, y si algunos carmezies hay en el rretablo a cuyo modelo este se haze lo haré sobre plata de manera que toda la talla sobredicha quede muy bien fecha e acabada así de dorado como de esgrafiado, y los tableros deste dicho rretablo los he de ennervar por detrás e por delante e aparejallos en sus yesos de manera que queden muy bien aparejados y asegurados con todas las juntas con las diligencias que se rrequieren, y he de pintar en los dichos tableros de pinzel al olio de colores muy finas las figuras que están escritas de mano del dicho señor Melchior de Horosco y firmadas de su nonbre, de manera que an de quedar muy bien acabadas las dichas figuras así la de Nuestra Señora de la Concesión que va en el tablero principal como todas las demás, y en el banco e de hazer en dos tableros rredondos dos escudos de armas, y en los lados unas letras que declaren quien es el fundador de la obra y en el tablero de enmedio deste dicho banco donde a de yr una cruz de talla he de hazer un rresplandor con unos serafines que adornen y enriquescan este tablero. Todo lo qual me obligo de hazer a mi costa e dar fecho e acabado en toda perfesión a vista de ofiçiales sabidores dello y darla fecha por el día del domingo de lázaro del año que viene de myll e quinientos e setenta e quatro años por presçio de çiento e treynta y çinco ducados de a honze rreales cada uno, los quales otorgo que rresçibo del dicho señor Melchior de Horosco rrealmente e con efeto en escudos de oro e rreales de contado en presencia del escribano público y testigos ynso escritos e son en mi poder de questoy contento e pagado a mi voluntad, e de la dicha paga y entrego de los dichos

ciento e treynta y çinco ducados yo Gaspar de León escribano público de sevilla doy fee porque se hizo en mi presencia e testigos desta carta, y fecha e acabada la dicha obra la an de ver e visitar e apresiar dos ofiçiales sabidores dello, y si la paresiaren en más presçio de los dichos ciento y treynta y çinco ducados la demasía no la he de poder pedir yo el dicho Antonio de Alfíán ni otro por mí porque desde agora yo la rremito y entrego al dicho señor Melchior de Horosco, e si se tasare en menos que los dichos ciento e treynta y çinco ducados yo me obligo de le pagar luego de contado aquello en que menos se tasare y por ello me pueda executar como por deuda líquida e averiguada, e si en el dicho plazo e según dicho es no diere fecha la dicha obra dexo en su elección que se quede con lo que oviere fecho en la dicha obra o que la acabe o darla a fazer a otro ofiçial por el presçio que le paresiere, e por lo que más le costare e por los dichos ciento e treynta y çinco ducados me pueda executar (...) fecha la carta en sevilla sábado dies y nueve días del mes de setienbre de myll e quinientos e setenta e tres años, y el dicho otorgante lo firmó de su nombre al qual yo el dicho escribano público doy fee que conosco. Testigos Diego de Mesa y Luis Sánches Guerrero escribanos de sevilla.”

Firmado: Antonio de Alfíán, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 305 v. y ss.

Documento 3

1573, Septiembre, 22, Martes.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Cristóbal de Salas, albañi vezino desta cibdad de Sevilla en Triana, otorgo e conosco que soy convenido e consertado con el señor Melchior de Horosco, vezino y fiel y executor de la cibdad de Guete, estante al presente en la cibdad de Sevilla, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de le abrir un arco en la yglesia de señora Santa ana en la parte que me dixere y conforme al grandor que se me señalare, y de entallallo de su yeso e cal y formar el altar y aforrallo de azulexos con los lados conforme al altar de Santa Catalina de la dicha yglesia, lo qual me obligo de hazer de oy en un mes primero siguiente bien fecho e de buena obra por presçio de veynte ducados, por los quales he de poner toda la costa de manos y material y azulexos, los quales dichos veynte ducados otorgo que rrescibo del en dineros de contado e son en mi poder de questoy contento e pagado a mi voluntad, e çerca del rrescibo dellos rrenuncio al execión de los dos años e de la pecunia como en ella se contiene, e me obligo que todas las vezes quel aforro de los dichos azulexos se bexigaren o saltaren en tienpo de un año que se quente desde el día que se acabare los porné a mi costa e minsión, y si lo susodicho e cada cosa dello así no lo hiziere e conpliere consiento que lo pueda mandar hazer a otro ofiçial por el presçio que le paresiere, e por lo que le costare me pueda executar en prueba de como me lo pidió que lo hiziese e no lo hize (...) fecha la carta en sevilla en el oficio de my el escribano público ynso escripto que doy fee que conosco al dicho otorgante y en my rregistro firmó su nonbre. Martes veynte e dos días del mes de setienbre de myll e quinientos e setenta e tres años siendo testigos Luis Sánches Guerrero y Diego de Mesa escribanos de sevilla.”

Firmado: Cristóbal de Salas, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 307 r. y ss.

Documento 4

1575, Enero, 7, Viernes.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Alfíán, pintor de ymaginería vezino que soy desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María Magdalena, otorgo e conosco que he rresçibido del señor Simón de Valdés, vezino desta dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, que está ausente, noventa ducados de esta moneda que se agora usa los quales son quel dicho señor Simón de Valdés se obligó de me dar e pagar

a cumplimiento y entero pago de los çiento y treynta y çinco ducados que yo he de aver por la hechura de un rretablo que me encargué de hazer para Melchior de Horozco, de los quales dichos noventa ducados me hizo donaçión en la (carta) firmada de su nonbre fecha a diez y nueve de setiembre del año pasado de setenta e tres, los quales dichos noventa ducados me a dado y pagado y de él he rresçibido en esta manera: los quatroçientos rreales antes de agora de que di un conoscimiento, de todos los quales dichos noventa ducados me doy por contento a mi voluntad sobre rrenuncio execi3n de la pecunia como en ella se contiene, y dello otorgué esta carta de pago ques fecha en sevilla en el oficio de mi el escribano público ynso escripto que doy fee que conosco al dicho otorgante, en mi rregistro firmó su nonbre, viernes siete días del mes de henero de mill e quinientos e setenta e cinco años testigos Luis Sánchez Guerrero y Juan de Velasco escribanos de sevilla.”

Firmado: Antonio de Alfíán, y Gaspar de León, Luis Sánchez Guerrero y Juan de Velasco, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1575, Libro 1º, fols. 77 v. y ss.

Fecha de recepción: 25-02-2013

Fecha de aceptación: 24-06-2013